

Reflexiones sobre los trabajos españoles en torno al patrimonio musical andalusí-magrebí (ss. XIX-XXI): nuevos objetivos y planteamientos

Manuela CORTÉS GARCÍA

BIBLID [0544-408X]. (2007) 56; 21-49

Resumen: El presente estudio trata sobre los trabajos realizados en España en este campo de la musicología (ss. XIX-XXI) por musicólogos y arabistas, focalizados en cinco ejes temáticos: historia, literatura, música, filosofía y antropología. El análisis de los mismos nos lleva a plantearnos nuevos retos en la investigación basados en la transmisión que hacen sus teóricos y recopiladores (ss. IX-XIX), así como su evolución en el Magreb, permitiendo conectar los campos inter-disciplinares que la caracterizan y aproximarnos a la realidad actual y su problemática.

Abstract: Analyses the way the Andalusian musical legacy and its projection in Maghreb is approached in different Spanish works in the field of musicology (XIX to XXI centuries) by specialists in five thematic areas: history, literature, music, philosophy and anthropology. This analysis leads to the call for new research endeavours based on the transmission by theorists and compilers from IX to XIX centuries as well as on the evolution in North African countries, allowing for inter-disciplinary connections in the coverage of present-day situation and problems.

Palabras clave: Cancioneros. Música andalusí-magrebí. Recopiladores. Teóricos.

Key words: Book-songs. Andalusí-Maghrebian music. Compilers. Theoretical

APUNTES INTRODUCTORIOS

El análisis de los trabajos realizados en el área de la musicología andalusí y su proyección en el Magreb por arabistas y musicólogos españoles durante más de siglo y medio de existencia, nos lleva a comprobar que la escasez de fuentes musicales y el desconocimiento de los repertorios que se conservaban en las escuelas magrebíes llevó, en general, al enfoque histórico y literario de las obras publicadas entre 1820 y 1938. Estos trabajos preliminares y aproximativos, aunque eran los indicadores del

interés por cubrir la laguna histórica concerniente a esta parte de nuestra música, se alejaban, en gran medida, del universo policromo que encerraba el patrimonio conservado ante la falta de datos que iluminaran sus trabajos sobre las obras de los teóricos andalusíes y magrebíes, así como los repertorios recopilados en el proceso de la transmisión oral con los moriscos a la escrita en el Magreb y su evolución en estas escuelas.

Sería a partir de 1939 y durante el período del Protectorado Español y Francés en Marruecos (1912-1956) cuando arabistas y musicólogos, mediante sus respectivas misiones de trabajo en la zona, entrarían en contacto directo con la música, los músicos, los repertorios y las fuentes documentales magrebíes, produciéndose, con ellos, un gran giro en la investigación que nos acercaría a la realidad y la problemática que encierra esta música heredera del patrimonio clásico de al-Andalus.

El descubrimiento progresivo de nuevas fuentes manuscritas durante las últimas décadas y las ediciones periódicas precedidas, a veces, de traducciones y estudios realizados en ambas orillas, llevaron en la década de los 90 a nuevos planteamientos en este campo de la investigación¹.

I. BREVE SEMBLANZA DE LOS TRABAJOS REALIZADOS (SS. XIX-XXI)

Si tuviéramos que establecer un símil sobre el hermetismo que durante siglos ha envuelto a la música *andalusí-magrebí*, sería el de una ciudad flanqueada por cuatro murallas. La primera atesoraba los códices árabes dispersos en ambas orillas y, con ellos, la barrera idiomática que impedía el conocimiento del saber atesorado por sus teóricos y músicos durante siglos; la segunda ocultaba los distintos registros que acuñan las lenguas en las que fueron escritos, árabe clásico y los dialectos andalusí y magrebí; la tercera protegía la oralidad de los textos poéticos transmitida durante generaciones de maestros a discípulos; mientras que la cuarta preservaba el conocimiento y la ejecución de la melodía, los ritmos e instrumentos perdidos en esta orilla, aunque fielmente guardados en la orilla vecina.

No obstante, si queremos hacer una evaluación aproximativa de los distintos trabajos realizados en este campo de la musicología deberemos tener en cuenta, entre otros factores, los períodos históricos en los que se desarrollaron y, también, los condicionantes. En cuanto a sus autores, dos son las vías fundamentales en las que se articula la investigación sobre la música de al-Andalus y su continuidad en las escue-

1. Vid. Ch. Poché y J. Lambert. *Musiques du monde arabe et musulman*. (Bibliographie et discographie). Paris, 2000, apartado III: "Maghreb", pp. 135-197; M. Cortés García. "Fuentes escritas para el estudio de la música en al-Andalus (siglos XIII-XVI)". En *Fuentes musicales en la Península Ibérica*. Actas del Coloquio Internacional. Lleida, 1996, pp. 289-304.

las magrebíes: a) las aportaciones legadas por los musicólogos; b) las traducciones y estudios realizados por los maestros del arabismo.

1.1. *Preliminares: Primeras publicaciones (1787-1927)*

La primera publicación en el campo de la música árabe en general, llegaba a España en el año 1787 con la obra de Esteban Arteaga *Carta sobre la música de los árabes*², incluida un tratado de literatura turca. En esta misma línea y de la mano del arabista José Antonio Conde (1766-1821) veía la luz su obra *Historia de la dominación de los árabes en España (sacada de varios manuscritos y memorias arábigas)*³ donde insertaba la traducción del manuscrito de al-Fārābī (870-950) *Kitāb al-mūsīqā al-kabīra* (El gran libro sobre la Música), según la copia depositada, entonces, en la Biblioteca del Escorial de Madrid, obra publicada entre 1820 y 1821⁴. Años después, su amigo el musicólogo Mariano Soriano Fuertes publicaba dos obras de títulos sugerentes, aunque no exentas de polémica como *Música árabe española y su conexión con la Astronomía, la Medicina y la Arquitectura*⁵ y, dos años después, *Historia de la Música Española desde la venida de los Fenicios hasta el año 1850*⁶. La primera que recogía en su 2ª parte un resumen de la traducción del tratado de al-Fārābī hecha por Conde⁷, sería conceptuada por el musicólogo García Barriuso como “obra de escaso rigor científico, escrita con mejor afán patriótico que acierto feliz”⁸, mientras la segunda, aunque no estaba bien documentada, merece destacarse el capítulo II del volumen I dedicado a la música árabe e hispano-musulmana⁹.

Décadas después, algunos musicólogos españoles en su intento por rellenar la laguna existente de este período, incluyeron en sus obras sobre historia de la música española algunas páginas dedicadas al período hispano-árabe, tomando como punto referencial las traducciones parciales de algunos tratados sobre música árabe oriental y noticias aisladas insertas en obras históricas. Bastante novedosa sería la *Biographie*

2. Publicada en Venecia, 1787.

3. Madrid, 1820-1821; Barcelona: Imprenta Juan Olivares, 1844²; Madrid, 1874⁴.

4. Vid. Guillén Robles. *Catálogo de los manuscritos árabes*. Madrid, 1889, Ms. Res 241 de la Biblioteca Nacional de Madrid (cat. n° 602); A. Shiloah. *The Theory of music in Arabic writings*. Munich, 1979, R.I.M., BX (cat. n° 057), pp. 104-107.

5. Barcelona, 1853.

6. Madrid, 1885

7. Aparece bajo el título “Apuntes curiosos e instructivos sobre la conexión de la Música con la Astronomía, la Medicina y la Arquitectura”, pp. 69-133; Vid. Sobre el código de al-Fārābī la traducción parcial realizada por R. d’Erlanger. *La musique árabe*. París, 1930, vol. I. Edición facsímil e introducción a cargo de E. Nebauer. Frankfurt, 1999; H. G. Farmer. *A history of Arabian music*. Londres, 1929, pp. 175-177.

8. Vid. P. García Barriuso. *La música hispano-musulmana en Marruecos*. Larache, 1941, p. 280.

9. Vid. M. Soriano Fuertes. *Historia de la música española*, vol. I, pp. 75-103.

Universelle des Musiciens del musicólogo español Fétis publicada en París en el año 1835, quien incorporaría las biografías de algunos teóricos orientales y, del mismo autor, *Histoire general de la musique* (París, 1869). A estas publicaciones se unirían las obras de Francisco Gascue *Influencia de la música árabe en la música castellana* (Bilbao, 1916) y López Chavarri con *La música popular española* (Barcelona-Buenos Aires, 1927).

Observamos en la composición de estas primeras publicaciones musicales que estaban basadas, fundamentalmente, en dos corrientes de información que brotaban de fuentes árabes traducidas y relacionadas con la historia y la literatura de la España Musulmana, Oriente Medio y el Norte de África, intercaladas con ligeras pinceladas sobre la música en España y su influencia árabe. Entre las fuentes de información se encontraban la obra del docto jesuita Padre Juan Andrés *De los orígenes y los progresos y el estado actual de todas la literaturas*¹⁰; la ya citada de Conde (1820-1821); distintas traducciones de pasajes históricos, literarios y noticias aisladas sobre música extraídas, entre otras, de la *Muqaddīma* (Prolegómenos) del historiador tunecino Ibn Jaldūn (1332-1406): *Extraits d'Ibn Khaledoun. De la musique*¹¹ y del antólogo argelino al-Maqqarī (s. XVI): *Nafḥ al-ṭīb*, versión inglesa de Gallangos¹² y francesa de Dozy (1855-1861)¹³; la traducción del *Kitāb al-Bayān al-Mugrib* del historiador marroquí Ibn al-'Idārī (ss. XIII-XIV) realizada por Dozy¹⁴, junto a los trabajos de finales de siglo de Julián Ribera, *Las enseñanzas de los musulmanes españoles* (1893)¹⁵ y de Adolf Friedrich Von Schack (1815-1894) *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia* publicada en dos ediciones¹⁶, entre otras obras.

En cuanto a los pasajes concretos sobre la música, en general fueron tomados de trabajos musicológicos europeos relacionados con la música oriental y acompañados de ligeras pinceladas históricas que dejaban vislumbrar su proyección en al-Andalus y el Magreb. En este sentido, merecen especial mención los estudios llevados a cabo, con mayor o menor acierto, por musicólogos en su mayoría franceses, algunos de ellos arabistas, que fueron auténticos pioneros en esta rama de la musicología y sirvieron de apoyo a los españoles. Entre los estudiosos e investigadores de la música

10. Parma, 1782-1799.

11. Viena: M. de Hammer, 1818.

12. Pascual Gayangos. *Mohammadan dynasties in Spain*. Londres, 1840, 2 vols.

13. Vid. Dozy. *Recherches sur l'histoire de la littérature de l'Espagne pendant le Moyen Âge*. Leiden, 1881, 2 vols.

14. Vid. Dozy. *Histoire de l'Afrique du Nord et l'Espagne musulmane intitulée Kitāb al-Bayān al-Muhgrīb*. Leiden, 1848 e *Histoire des musulmans d'Espagne jusqu'à la conquête de l'Andalousie pour les Almorávides (711-1110)*. Leiden, 1932, 3 vols.

15. Discurso leído en la Universidad de Zaragoza al comienzo del año académico. Zaragoza, 1893-1894.

16. Vid. Berlín, 1865 y Stuttgart, 1877². Edición española publicada en Madrid, 1988².

en Marruecos se encontraba el musicólogo y arabista Land¹⁷, seguido de Vattier¹⁸ y Thérèse de Lens¹⁹. Salvador Daniel²⁰ y Jules Rouanet centrarían sus trabajos en la escuela argelina²¹, mientras Laffage²² y Hasān Husni ‘Abd al-Wahhāb lo harían en la tunecina²³. El musicólogo de origen español Salvador Daniel, aunque afincado en Francia, publicaría en Argel en 1879 *La musique árabe: ses rapports avec la musique grecque et le chant gregorien*, obra que durante décadas sería punto de referencia por parte de los musicólogos y cita obligada en los tratados sobre historiografía musical.

Entre los trabajos de los musicólogos españoles más destacados que marcarían un gran avance en la investigación de principios del siglo XX, nos encontramos con las obras del musicólogo y diplomático malagueño Rafael Mitjana (Málaga, 1869-Estocolmo, 1921), discípulo del folklorista Felipe Pedrell autor de *Estudios sobre el folklore musical*, quien se uniría, en principio, a la lista de publicaciones de corte literario e histórico con tintes orientales en artículos como: “L’orientalisme musical et la musique árabe” (1906), donde reconocería: “se habla mucho del arte oriental pero ha quedado casi desconocido”²⁴. La obra de Mitjana *En el Magreb el Aksa* (1905) se caracteriza, sin embargo, por las descripciones bastantes detalladas que acompaña sobre la música en Marruecos en el apartado: “Música y literatura”²⁵, ya que eran consecuencia del conocimiento directo adquirido durante su misión diplomática en el país vecino. Finalmente, merece citarse su trabajo sobre “La musique en Espagne: art religieux et art profane” incluido en la conocida como *Encyclopédie de la Musique* de Albert Lavignac, publicado en París en el año 1920²⁶. Este trabajo de Mitjana que pasaría a formar parte de *La Música en España* (versión española publicada en Granada en el año 1993), aparece recogido en el capítulo II dedicado a “La Música

17. J. P. N. Land. *Recherches sur l’histoire de la gamme arabe*. Leiden, 1884.

18. Vid. “Musique et musiciens maures”. Rvta. *France Maroc*, 15-2-1919.

19. Vid. “Ce que nous savons de la musique et des instruments de musique au Maroc”. *Bulletin d’Institut des Hautes Etudes Marocaines*, (1920).

20. S. Daniel. *La musique arabe et ses rapports avec la musique grecque et le chant Gregorien*. Argel, 1879.

21. Vid. Rouanet. “La musique arabe”. Conferencia del *Congreso de Orientalistas* de Argel, 1905, y “La musique arabe dans le Maghreb”. En *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire. Histoire de la musique*. Ed. A. Lavignac y L. Laurence. París, 1913-22, vol. V, pp. 2676-2818.

22. Vid. *La musique arabe, ses instruments et ses chants*. Túnez, 1905.

23. Vid.. “Le développement de la musique arabe en Orient, Espagne et Tunisie”. *Revue Tunisienne*, 25 (1918), pp. 106-117.

24. Upsala, 1906, pp. 184 y 193. Publicado, además, en *Le Monde Oriental*. París (1921). Vid. Resumen de 37 pp. y traducción al español en *Ensayos de Crítica Musical*. Madrid, 1922.

25. Valencia, 1905, cap. XVI, pp. 263-281.

26. Vid. *Encyclopédie de la Musique*, vol. V, pp. 2676-2818.

en España: La dominación árabe”, conceptuándolo el profesor Antonio Martín Moreno en el prólogo a la traducción española, como: “la primera historia de la música española escrita con rigor y con un criterio objetivo y crítico”²⁷.

El análisis del mismo nos lleva a corroborar las afirmaciones de Martín Moreno, ya que su autor contaba con una documentación de primera mano, como hace constar en detalle en las correspondientes notas al texto. Mitjana se nutre de gran parte de las obras anteriormente citadas, lo que confirma el alto grado de conocimientos que poseía, alertándonos, además, sobre algunas de las perlas esparcidas y pendientes de engarzar en el collar único que conforma este legado musical, planteando a la investigación la revisión de algunos códices y obras aquí reseñadas, aunque de difícil acceso.

En este sentido, Mitjana daba bastantes referencias sobre uno de los manuscritos mito atribuido a un musulmán granadino y, posible morisco, fechado el 29 de diciembre de 1496. Se trata de *Ars de pulsatione Lambuti* (El arte de tañer el laúd), tratado que, años después, Julián Ribera citaría en su trabajo sobre *Cantigas*, y encontrado en un convento capuchino de Barcelona por el archivero Padre Villanueva, obra en varios volúmenes y de difícil localización que aparece como *Viaje literario por las iglesias de España* y fue publicada en Valencia en 1821²⁸. Recientemente la Comunidad Valenciana ha editado una edición facsímil (en soporte informático).

La lectura inicial de las anotaciones hechas por el musicólogo malagueño sobre el tratado granadino, tomadas del Padre Villanueva, nos hicieron presagiar que su hallazgo y estudio desvelarían dudas importantes sobre la escuela de vihuelistas españoles. No obstante, tras consultar en la reciente edición facsímil la reseña que el Padre Villanueva hace sobre el manuscrito morisco y compararla con el tratado sobre el laúd posiblemente morisco *Ma'rifat al-nagamāt al-tāmam* (Conocimiento de las ochos notas), depositado en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 5307-2) y editado y traducido por el arabista y musicólogo inglés Henry Georges Farmer en *An old Moorish Lute Tutor*²⁹, permite comprobar las similitudes que presentan ambos códices, al mismo tiempo que nos lleva a deducir que ambos autores, hasta ahora anónimos, bien podrían pertenecer a una misma escuela de laudistas granadinos, cuyos primeros representantes fueron los teóricos y laudistas Ibn al-Haddād de Guadix (1087-1165) y al-Raḡūṭī de Murcia (ss. XII-XIII). Considero, pues, que la localiza-

27. Vid. Trad. *La Música en España (Arte religioso y Arte profano)*. Ed. Antonio Álvarez Cañibano. Granada, 1993, cap. II, pp. 10-17. Prólogo de Antonio Martín Moreno, pp. III-VII.

28. Algunos pasajes de la obra los recoge Mitjana en *El orientalismo musical y la música árabe*. Vid. cap. II de la traducción española, nota nº 27.

29. Vid. H. G. Famer. *Studies in Oriental music*. Ed. E. Nebauer. Frankfurt am Main, 1986, pp. 555-563.

ción del código catalán probablemente pueda conducirnos a encontrar uno de los preciados eslabones perdidos que conectan a la escuela de vihuelistas hispanos con la de laudistas andalusíes liderada por el músico oriental Ziryāb (s. IX) y el filósofo, teórico, compositor y músico zaragozano Ibn Bāḡyā (Avempace, m. 1138)³⁰ y, posiblemente, con la posterior granadina y su sucesora morisca.

La búsqueda reciente del preciado código y los primeros contactos con el convento citado me han permitido descubrir que tras la desamortización de Mendizábal pasó a otros fondos de archivo desconocidos. Este nuevo acicate en el difícil camino de localización del código me lleva a proseguir con la búsqueda, sin perder la esperanza de fijar algún día mis ojos, ávidos de encontrar nuevas obras esclarecedoras, sobre los folios del preciado manuscrito morisco que atesora, tal vez, la añosa llave que nos permita confirmar cómo la escuela de laudistas andalusíes contaban con un sistema de notación musical y, también, de afinación del laúd, siendo la precursora de la posterior escuela de vihuelistas españoles y su influencia en la europea, teoría que ya auguraban los maestros Mitjana, Ribera, Farmer y García Barriuso y apoyan, hoy, los musicólogos Maḥmūd Guettat, Martín Moreno, Fernández Manzano, y quien escribe estas páginas.

Mitjana reconocía que “la música oriental debió imprimir una huella indeleble en el arte musical español”, aunque funda su afinidad en el exceso de melismas que encuentra en la música popular³¹. Respecto a la música andalusí, no tiene reparos en mostrar el enojo que le causaba su audición en Marruecos, como consecuencia, afirmaba: “de las desinencias melódicas poco soportables para nuestros oídos... y que acaban por causar verdadera fatiga”³².

En el plano de las fuentes documentales, Casiri (1760-70)³³ y Derenbourg (1884-1903)³⁴ iniciarían la catalogación de los fondos manuscritos árabes de la Biblioteca del Escorial. Sería, sin embargo, a mediados del siglo XIX cuando cinco manuscritos procedentes de la Biblioteca General y Archivos de Tetuán, relacionados directamen-

30. Vid. M. Guettat. *La música andalusí en el Magreb*. Sevilla: Fundación El Monte, 1999, cap. I: “El genio de Ziryāb e Ibn Bāḡyā”, pp. 24-32; R. Fernández Manzano. “Ibn Bāḡyā: músico, teórico y filósofo de Zaragoza, en la primera mitad del siglo XI y primer tercio del siglo XII”. *Nassarre Revista Aragonesa de Musicología*, III, 2 (1987), pp. 19-25; M. Cortés. “Sobre los efectos terapéuticos de la música en la *Epístola de las melodías de Ibn Bāḡyā*”. *Revista de la Sociedad Española de Musicología*, XIX, 1-2 (1996), pp. 11-23.

31. *Apud* García Gómez, prólogo a *La música árabe y su influencia en la europea* de Julián Ribera y Tarrago. Madrid, 1927, pp. 265-266.

32. *Apud* Mitjana. “L’orientalisme musical...”, p. 215.

33. M. Casiri. *Biblioteca arabico-hispana Escorialensis*. Madrid, 1760-70.

34. H. Derenbourg. *Les manuscrits arabes de l’ Escorial*. París, 1884-1903.

te con el patrimonio andalusí-magrebí, vendrían a engrosar el patrimonio musical y a formar parte de los fondos de la Biblioteca Nacional.

Lafuente y Alcántara sería su primer catalogador, publicando en Madrid (1862) el *Catálogo de los códices árabigos adquiridos en Tetuán*³⁵. Años después, Guillén Robles hacía una revisión de estos códices en *Catálogo de los manuscritos árabes* (1889)³⁶. El contenido literario de algunos de estos manuscritos marroquíes, por ejemplo, el misceláneo n° 220 catalogado por Lafuente y Alcántara (n° CCCXXXIV del catálogo de Guillén Robles³⁷), llevó a ambos a situarlo bajo el epígrafe de “Poesías” cuando, en realidad, este códice de 137 folios atesoraba uno de los cancioneros anónimos más relevantes del patrimonio andalusí-magrebí, *Rawdat al-ginā’ wa-uṣūl al-ginā’* (Jardín del canto y fundamentos del canto)³⁸, así como folios sueltos que, posiblemente, formarían parte de uno o varios manuscritos musicales. El contenido de los pliegos se articula en tres de las líneas temáticas que, de forma generalizada, recogen los cancioneros y recopilatorios en el apartado correspondiente a la introducción y que, en este códice misceláneo, tratan sobre el laúd³⁹, los modos⁴⁰ y los ritmos⁴¹, junto a *ṣana’āt* dispersas que se cantaban en el contexto de *nawbas* magrebíes⁴².

Algunos de los pliegos sueltos aparecen ligeramente reseñados por Mitjana en la traducción citada sobre *La Música en España: Arte religioso y profano*, y por Roua-

35. Madrid: Imprenta Nacional, 1862.

36. Imprenta y Fundición de Manuel Tello.

37. n° 5307 (actual) de la B. N.

38. Manuscrito sin editar del que existe una copia en la Biblioteca Nacional de Rabat (Marruecos). n° 5307-5 (actual) de la Biblioteca Nacional de Madrid y n° 334 del cat. de Robles (fols. 27b y sigs); Vid. Shiloah. *The theory of music in arabic writings* (c. 900-1900). Munich, 1979, (cat. n° 314); A. Chottín. *Tableau de la musique marocaine*. París, 1938, pp. 121-122; d’Erlanger. *La Musique Arabe*, vol. VI, pp. 186-196; Mitjana en *Le Monde Oriental*. París, 1906, pp. 215-216; Rouanet en *Encyclopédie de la musique*, pp. 2845-2893 y 2914-2920.

39. Opúsculo sobre el laúd de cuatro cuerdas; Vid. Ms. n° 5307-2 de la B.N. (fols. 14a-17a); Cat. Robles (n° 334); Shiloah. *The Theory* (cat. n° 325); Farmer. *A history of Arabian music*, pp. 245-246 y *Studies in Oriental music*, vol. II, pp. 167-172 “An old Moorish lute”.

40. Casida sobre los modos atribuida al polígrafo granadino Ibn al-Jaṭīb (s. XIII); Ms. 5307-3 de la B.N. Vid. Catalogaciones: Robles (n° 334), fols. 18a-19^a; Shiloah, (n° 227); Vid. M. Cortés: “Nuevos datos para el estudio de la música en al-Andalus de dos autores granadinos: aṣ-Šuṣṭarī e Ibn al-Jaṭīb”, *Música Oral del Sur*, I (1995), pp. 177-194.

41. Ms. 5307-4 B.N.; Catálogos: Robles (n° 334) fols. 20-b-27^a; Shiloah (n° 316); Vid. Chottin. *Tableau*, pp. 112-116; Rouanet. *Encyclopédie...*, pp. 2906-2991; d’Erlanger. *La Musique arabe*, vol. VI, pp. 189-191.

42. Ms. 5307-1 B.N.; Robles. *Catálogo*, n° 334-1 (fols. 1a-13b). Vid. M. Cortés García. “Revisión de los manuscritos poético-musicales árabes, andalusíes y magrebíes de la Biblioteca Nacional de Madrid”. *Homenaje al Ilustre Arabista Emilio García Gómez*. IV Congreso Internacional de Civilización Andalusí, Universidad de El Cairo, El Cairo, 1998, pp. 95-108 en “Manuscritos magrebíes”, pp. 101-105.

net en la *Enciclopedia* de Lavignac, apartado: “El Maghreb”. Farmer, sin embargo, los recuperaría del olvido en 1929, incluyéndolos en la relación de manuscritos que acompañaban su obra *A history of Arabian music*⁴³, así como en distintos artículos publicados entre 1931 y 1939, donde presenta la traducción inglesa precedida del estudio de algunos de estos pliegos sueltos⁴⁴. Finalmente, Amónn Shiloah los incluiría en el catálogo de manuscritos árabes publicado en 1979, apartado dedicado a la Biblioteca Nacional de Madrid, un loable trabajo de catalogación a tener en cuenta, aunque no esté exento de algunas matizaciones discutibles y ligeras lagunas.

Respecto a estos fondos musicales de la Biblioteca Nacional relacionados con el patrimonio andalusí, el musicólogo libanés Bašīr Odeimi publicaba en la revista *Arabica* (1991) un artículo que situaba bajo el epígrafe de: “*Kitāb al-imtā’ wa-l-intifā’*: Un manuscrit sur la musique árabe de Ibn al-Darrāy”⁴⁵, trabajo que vendría a despejar importantes dudas sobre la autoría de esta gran obra que aborda, entre otros temas, los instrumentos musicales orientales y andalusíes. Casiri, por ejemplo, en *Bibliotheca Arabico-Hispanae Escorialensis* catalogaba el manuscrito como *Opus de licito musicorum instrumentorum usu* (Sobre el uso lícito de los instrumentos musicales)⁴⁶ y atribuía a su copista Muḥammad b. Ibrāhīm al-Šalāhī (s. XIV), códice entonces en la Biblioteca del Escorial que pasaría después a la Biblioteca Nacional de Madrid como manuscrito Res. 246. Esta copia única fechada en abril de 1301, fue estudiada por los musicólogos Rouanet y Farmer⁴⁷, pasando a ser catalogada después por Shiloah⁴⁸. Siguiendo los calcos en la cadena de catalogaciones, todos ellos atribuyeron su autoría al citado copista magrebí cuando, en realidad, se trata de un códice realizado por el ceutí Ibn Darrāy (m. 1330). La obra además de acompañar noticias importantes sobre el canto y la música vocal, los músicos y la música, tomándolas de reconocidos transmisores andalusíes y orientales, nos proporciona una lista inédita de los 31 instrumentos de cuerda, viento, percusión y entrechocado que se utilizaban en la época del autor, así como detalles de sus orígenes y características. El tratado de Ibn Darrāy fue editado en Marruecos en los años 90 por Ibn Šakrūn⁴⁹ y, en la

43. pp. 246-247.

44. Gran parte de los mismos están recogidos en su obra *Studies in Oriental music*, vol. II, pp. 167-170 y 545-603.

45. Vid. *Arabica*, XXXVIII (1991), pp. 40-55.

46. Vid. Casiri. *Catálogo de la Biblioteca de El Escorial*, t. I, p. 527, art. MDXXX.

47. Vid. Farmer. *A History...*, pp. 246-247 (nº 46) y *Studies in Oriental music*, vol. II, pp. 149-167 “A Maghribī work on musical instruments”.

48. Shiloah. *The Theory* (cat. nº 233).

49. Publicado en Rabat s/d.

misma década, el capítulo sobre los instrumentos sería traducido por la arabista Rosario Mazuela⁵⁰.

1.2. *Trabajos aproximativos al patrimonio histórico, literario y musical (1915-1939)*

Los arabistas españoles de este período, conscientes de los datos aislados que iban encontrando en las obras de historiadores, biógrafos, antólogos, juristas y *diwan*-es de poetas orientales y andalusíes, empezaron a traducir y extraer de estas fuentes documentales las noticias relacionadas con la música y, con ellas, a recorrer algunos de los velos que la envolvían al permanecer oculta hasta entonces, en opinión de los musicólogos, tras la barrera infranqueable de la lengua árabe.

Así, el académico Ángel González Palencia (1889-1949), uno de los grandes maestros del arabismo español, publicaba *Catálogo de manuscritos árabes y aljamiados* (1915)⁵¹; *Historia de la literatura árabe-española* (1928); “Posición del P. Arteaga en la polémica sobre música y poesía árabigas”⁵² donde analizaría la obra ya citada de Esteban Arteaga; una edición en dos volúmenes del *Romancero General* (1944)⁵³ y un artículo publicado en el diario *El Debate* (23-10-1930) que colocaría bajo el título de “La Música árabe-andaluza”⁵⁴, centrado en el sistema lírico español.

Aunque la calificación de “árabe-española”, aplicada a cuanto concernía al patrimonio cultural andalusí, fue utilizada durante décadas por González Palencia y sus predecesores, la realidad que encierra este legado musical y poético nos ha llevado a acuñar el término “andalusí-magrebí”, ya que se trata de una música que, aunque de orígenes orientales, se fraguaría en al-Andalus pasando al Magreb en el proceso transmisor de los moriscos en su diáspora y manteniéndose hasta nuestros días en las cuatro escuelas magrebíes, en sus distintas variantes interpretativas y de contenido. El lógico proceso de aculturación en estas tierras ha llevado a su evolución y a que

50. Copia mecanografiada y trabajo original depositado en la Biblioteca Islámica “Feliz Mª Pareja” de Madrid como: *Libro de los instrumentos musicales incluido en “Kitāb al-imtāʾ wa-l-intifāʾ”*. Madrid, s/d, 167 pp., resultado de una ayuda a la investigación de la A.E.C.I. Existe otra copia en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada.

51. Manuscritos de la Biblioteca de la Junta, trabajo de su Tesis Doctoral. Con motivo de su entrada en la Academia de la Historia pronunció un discurso sobre la *Influencia de la civilización árabe: Prestamos árabes a la cultura española y europea*. Madrid, 31 de mayo de 1931; González Palencia tradujo además una obra destacada del teórico andalusí Abū l-Ṣāḥ de Denia (ss. XI-XII) *Tratado de lógica de Abū l-Ṣāḥ de Denia*. Madrid, 1915 y *Catálogo de las Ciencias de al-Fārābī* (s. X). Madrid, 1932.

52. *Al-Andalus* XI (1935), 1ª parte, p. 241.

53. Madrid, 1949.

54. Véase la biografía realizada por García Gómez en su necrológica: “Ángel González Palencia (1889-1949)”. *al-Andalus*, 14-2 (1949), pp. I-XI.

se enriqueciera con las aportaciones literarias y musicales posteriores de estas escuelas, aunque sin perder la idiosincrasia andalusí que la engendró, de ahí la terminología actual adoptada por los estudiosos de este legado.

El académico y arabista Julián Ribera Tarrago (1858-1934) sería el encargado, durante tres décadas, de crear el armazón teórico de la historia de la música en el oriente islámico (omeya y abassí) basándose, sobre todo, en el *Kitāb al-Aḡānī* (Libro de las canciones)⁵⁵ de al-Iṣfahānī (s. IX) y la obra ya citada de al-Maqqarī, llegando a establecer, mediante lo que definiría como “circuito cultural”, las conexiones con la España Musulmana y la Europa Medieval. De esta forma, utilizando una metodología comparativa creó unos precedentes históricos que eran el resultado de los elementos clásicos greco-romanos junto a los componentes persas y bizantinos heredados, elementos que, como bien señala, pasaron a los árabes y andalusíes quienes, tras mejorarlos y transformarlos, crearon arquetipos nuevos que transmitirían a la Europa pre-renacentista.

Ribera mostró desde sus primeros trabajos una clara orientación hacia el estudio de la lírica andalusí. Así, su *Discurso de entrada en la Real Academia de la Historia Española* (1912) versaría en torno al *Cancionero* de corte popular del gran poeta zéjeler cordobés Abécuzmán (s. XI), presentando un estudio sobre la métrica de la poesía lírica popular hispano-musulmana, claramente diferenciada de la oriental. Así también, en su descubrimiento y estudio de la poesía estrófica de al-Andalus, la *moaxaja* (ss. IX-X) y el zéjel (ss. XI-XII), su astucia de investigador le llevaron a comprobar sus huellas en el *villancico*.

Comprometido con el arabismo y la investigación, Ribera publicaba en 1922 *La música de las Cantigas, estudio sobre su origen y naturaleza*⁵⁶, obra magistral en el tratamiento de las fuentes documentales y basada, fundamentalmente, en el *Kitāb al-Aḡānī* de al-Iṣfahānī en lo que respecta al estudio histórico de la música oriental y sus características artísticas: armonía, ritmo, clasificación de los cantos e instrumentos. Julián Ribera, sin embargo, al abordar el estudio de la música andalusí tomó pasajes históricos, literarios y musicales del *Naḡh al-ṭib* de al-Maqqarī, mientras que en lo concerniente a las biografías de los teóricos, músicos y cantoras se sirvió de la conocida *Takmila* del andalusí Ibn al-Abbār (ss. XII-XIII)⁵⁷ e Ibn Saʿīd (Alcalá la Real,

55. Ed. Būlāq (El Cairo), 1869.

56. Publicado por la Real Academia Española de la Historia.

57. Vid. Ibn al-Abbār. *Kitāb al-Takmila*. Valencia, 1199/Túnez, 1260; *Kitāb al-Takmila li-kitāb al-ṣila*. Ed. F. Codera. 1887-1889, 2 vols; Ed. M. Alarcón y C. A. González Palencia. *Miscelánea de estudios y textos árabes*. Madrid, 1915. Vid. “Ibn al-Abbār”. *Diccionario de Autores y Obras Andalusíes* (D.A.O.-A.). Granada, 2001 (biografía nº 141), I, pp. 378-379; *Encyclopédie de l'Islam*, vol. III, pp. 828-829.

1208-9?/Alto Egipto 1265) en *Kitāb al-Mugrib fī ḥulāl-Magrib*⁵⁸, a fin de completarlas en detalle y recoger anécdotas diversas. Además, presenta un estudio comparativo en el que demuestra la estructura estrófica y la métrica árabe de las *cantigas*, obra que, como sabemos, sufrió los ataques enconados de su máximo detractor, Mosén Higinio Anglés⁵⁹. Emilio García Gómez, discípulo de Ribera y continuador de su labor en el terreno literario, dice al respecto: “Las tesis de Anglés surgieron cuando Ribera llevaba casi diez años muerto..., Ribera sabía música, pero los discípulos que quedamos la ignorábamos. Toda respuesta técnica era imposible, y la no técnica inútil. Preferimos callar. Algunos enfocamos las cosas por el lado literario. Anglés no habla acertadamente de la métrica de las *cantigas*, pero ahí sí que se le puede demostrar (y acaso yo no me muera sin publicar) que esa métrica es absolutamente árabe: las *Cantigas* en un 95 por 100 largo son persas *moaxajas*, y sería increíble paradoja que esas *moaxajas* se hubiesen hecho sobre música litúrgica, o que la música litúrgica se aplicase a *moaxajas* árabes”⁶⁰.

En su tentativa por explicar el sistema rítmico a través del tecnicismo de la métrica árabe, Ribera compara las unidades rítmicas de la música árabe con las métricas de la poesía clásica. Además, analiza la *nūba*⁶¹ en Oriente basándose en la semántica del término “turno” recogido en *Kitāb al-Aḡānī*⁶², para pasar después al estudio del proceso histórico, rítmico y melódico de esta forma poético-musical (*nawba*, dialectal: *nūba*). Observamos, sin embargo, grandes lagunas en lo que concierne a las referencias sobre la *nūba* en al-Andalus⁶³ y su pervivencia en el Magreb como suite vocal e instrumental que incluye elementos improvisados (*taqsīm*) diversos, y a propósito del canto de la poesía estrófica en estas escuelas apenas hace ligeras alusiones. Así, dejándose llevar por los textos citados de Ibn Jaldūn y al-Maqqarī, dice: “aunque no poseamos informaciones tan abundantes como las que nos dan los autores orientales, se sabe que el sistema popular español entró en el imperio marroquí”, añadiendo: “si a pesar de la diferencia de lengua, fue aceptada la forma métrica, es de

58. Ed. El Cairo, 1953 y 1964 (nueva edición).

59. H. Anglés. *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Barcelona, 1945-1964.

60. Apud E. García Gómez en el prólogo a *La Música Árabe y su influencia en la española* de J. Ribera y Tarrago. Madrid, 1985, p. 12.

61. Vid. “Nawba” (dialectal: *nūba*), L. Fārūqī. *An annotated glossary of Arabic musical terms*. Connecticut, 1981, pp. 234-236; M. Guettat. “Nawba en Mawṣilī al-Ḥadāra al-islāmiyya”. En *Encyclopédie de la civilisation musulmane*. Amman, 1989 (1er. Resumen, pp. 193-206).

62. vol. III, pp. 184-185; vol. V, p. 167; vol. VI, p. 78; vol. XI, p. 233.

63. Vid. M. Cortés. “Perfil de la *nawba* durante el período omeya”. En *El saber en al-Andalus*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996, pp. 51-64.

sospechar que no debió ser extraña a ello la música”⁶⁴. Deducimos, por sus palabras, que no prosiguió con la búsqueda de lo que erróneamente conceptuaba como “sistema popular” en el país vecino y que, además, no conocía en profundidad el canto de las formas estróficas en el contexto de la música clásica del legado andalusí.

Cuando hace incursiones en el sistema lírico de al-Andalus en el Norte de África y Oriente, Ribera se deja llevar, en principio, por las informaciones dadas por los musicólogos y arabistas franceses, ya citados, que trabajaron en la zona, a quienes define como “exploradores europeos”, mostrándose extremadamente crítico en el análisis de sus obras. Observamos que basa sus planteamientos en poner en tela de juicio las opiniones de estos exploradores, mezclando la música popular beréber que se escuchaba en el contexto de las cabilas con el patrimonio clásico; de ahí las lagunas que presenta respecto a este patrimonio en el Magreb.

Sin embargo, no duda a la hora de opinar sobre la música en Marruecos, cuando puntualiza: “Hablando con franqueza debemos decir: una masa amorfa, invertebrada o sin neuro esqueleto, donde no se descubren elementos bien definidos; donde la línea melódica, pobre y descompuesta, se halla envuelta bajo montones de hojarasca; donde los ritmos se contraponen a melodías, y éstas carecen de tonalidad, podrá llamarse *ruido africano u oriental*, pero no música árabe: al chirriar de las norias no se le puede llamar música, aunque tenga, por lo menos, el atractivo del isocronismo”⁶⁵. Continúa su disertación poniendo de manifiesto que los errores en la investigación de esta zona venían dados por haber invertido el orden lógico, cuando señala: “en vez de explicar la música *africana y oriental* de hoy por sus propios precedentes históricos, se ha querido hacer lo inverso: explicar lo pasado por lo actual, operación de alquimia imposible, como sería la de recomponer el Partenón con ruinas de un edificio barroco”⁶⁶.

Resulta evidente que Ribera se volcó en el estudio de la lírica andalusí en publicaciones como: *La Música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger* (1923-1925), obra en tres volúmenes⁶⁷ que aborda el sistema lírico andalusí para pasar, después, a cotejar las similitudes métricas y temáticas que presenta respecto a la poesía trovadoresca europea. Sin embargo, no menos evidente resulta el vacío que presenta frente al proceso de transmisión en la otra orilla, fenómeno un tanto inexplicable por parte de este sabio y genio, maestro del arabismo español.

64. Apud J. Ribera y Tarrago. *La Música de las Cantigas*. Madrid, 1922, p. 74.

65. *Ibid.*, p. 21.

66. *Ibid.*

67. Madrid, 1923-1925, prólogo de E. García Gómez.

En el año 1925 Julián Ribera publicaba en el Instituto Valencia de Don Juan *La Música de la Jota Aragonesa* lanzando la teoría del origen andalusí del autor (Ibn Xot) de esta música tradicional, y en 1929 *Music in ancient arabe and Spain*⁶⁸. Durante estos años vería la luz *Historia de la Música árabe y su influencia en la española* (1927)⁶⁹, poniendo de manifiesto la impronta de algunas canciones medievales españolas en el fondo popular hispano. Seducido por el sistema estrófico andalusí y su variedad de rimas, Ribera insiste en la originalidad de una poesía que se difundió e hizo popular “en el Norte de África y Oriente, y fueron imitados por los trovadores provenzales, los minnesinger alemanes y otros post-europeos”⁷⁰. El *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, publicado por Barbieri (Madrid, 1890), con su fondo de poesías populares suscitó también su curiosidad de investigador llevándole a descubrir, tras el análisis de cincuenta canciones, que este cancionero presentaba idéntica construcción estrófica y combinación de rimas que las composiciones andalusíes⁷¹.

El avance en la investigación y, sobre todo, el conocimiento a través de nuevas fuentes manuscritas aparecidas durante las últimas décadas nos llevan a constatar y valorar el grado de conocimientos y el carácter profético de muchas de las teorías de este maestro del arabismo pues, como bien señalaba García Gómez ante los ataques enconados de sus detractores que negaban cualquier huella árabe en la música española: “la superioridad de Ribera, basada en sus varias competencias, era abrumadora”⁷². Conocía una parte importante de los tratados transmitidos por los sabios orientales y andalusíes en las distintas disciplinas y, tras analizar la estructura de la poesía estrófica, su olfato de investigador le llevaría a demostrar sus huellas en algunas de las formas poéticas cantadas en la música medieval europea. Así, descubrió el trasvase de una parte del conocimiento humanístico y científico atesorado por los eruditos orientales, andalusíes y sefardíes a los grandes tratadistas del Medioevo mediante las conexiones y relaciones culturales establecidas entre las cortes españolas y europeas y, además, la labor de traducción ejercida por los traductores árabes y sefardíes en las Escuelas de Traductores de Toledo, Montpellier, Provenza, Nápoles y Palermo, entre otras, contando con el mecenazgo de sus gobernantes⁷³.

68. Traducción al inglés de E. Hague y M. Leffingwell. London, University, 1929.

69. Vid. Ediciones de *La música árabe y su influencia en la española*. Revisión de la obra y prólogo realizado por E. García Gómez, Madrid, 1985; edición de Valencia, 2000.

70. *Ibid.*, p. 187.

71. Vid. *Historia de la música árabe...*, Ed. 1985, pp. 9-10, y Ed. 2000, p. 5.

72. *Ibid.*, p. 8.

73. Vid. Farmer. “The influence of al-Farabi’s “*Ihsa al-‘ulum*” (*De scientiis*) on the Writers on music in Western Europe”. *Journal Royal Asiatic Society*, MDCCCXXVI (1926), pp. 561-592; A. R. Nykl. *Hispano-Arabic poetry and its relations with the old provençal trouvadours*. Baltimore, 1946; R. Menéndez Pidal. “España y la introducción a la ciencia árabe en Occidente”. *Revista del Instituto Egipcio de*

Las ediciones y/o traducciones de algunas de estas fuentes documentales nos llevan hoy a confirmar la concepción científica de la música por parte de los teóricos y humanistas árabes y andalusíes y, también, el carácter inter-disciplinar de sus obras. Sabemos también que, aunque algunos tratados se perdieron, otros se han conservado a través de las copias realizadas por copistas musulmanes y, sobre todo, por reconocidos traductores sefardíes emigrados de la Península Ibérica al sur de Europa (ss. XIII-XVI)⁷⁴, tratados que al ser traducidos a otras lenguas contribuyeron al trasvase de los conocimientos humanísticos y científicos.

No cabe duda de las grandes aportaciones de Ribera, teniendo en cuenta las condiciones de su época y la dificultad que presentaba, entonces, el acceso a los fondos manuscritos y, también, las reducidas catalogaciones de los fondos en las bibliotecas europeas y árabes; de ahí su gran mérito. No obstante, el cotejo de algunos trabajos de Ribera a la luz de posteriores descubrimientos, nos lleva a constatar que, aunque sabía de la existencia de la poesía estrófica cantada en el Norte de África, cuando aborda la *nūba* da preferencia a esta forma poético-musical en Oriente⁷⁵, mientras que al situarla en al-Andalus dice: “la mejor música a juicio de los musulmanes, según nos informa Christianowitsch⁷⁶, es la *nūba*”. Después, y retomando una cita de Rouanet en su obra *Repertoire*⁷⁷, añade: “los músicos de Granada que hablan de 24 *nubas*, de las que los granadinos podían estar orgullosos”⁷⁸. Sin embargo, a propósito de esta música no duda en afirmar: “y ésta no es más que un *pot pourri* cuyos componentes han perdido toda la gracia individual al fundirse en amalgama informe”⁷⁹. Observamos, pues, que al hablar sobre la música clásica en el Magreb lo hace de forma bastante imprecisa⁸⁰, a pesar de citar obras de destacados transmisores magrebíes como el trabajo recopilatorio llevado a cabo por el argelino al-Gawfī en *Kitāb kašf al-gināʾ ʿan ʿalāt al-samāʾ* (Tratado sobre el índice del canto acompañado de instrumentos en la interpretación del *samāʾ*)⁸¹ sobre el patrimonio musical *garantí*

Estudios Árabes e Islámicos, 3 (1955), pp. 13-34; A. Martín Moreno. *Historia de la música andaluza*. Granada, 1985, pp. 74-81 “Transmisión de la cultura árabe-andaluza”.

74. Vid. A. Saez-Badillos y Judit Targarona Borrás. *Diccionario de autores judíos (Sefarad. Siglos, X-XV)*. Córdoba, 1988.

75. *Apud* J. Ribera. *Cantigas*, p. 47.

76. A. Christianowitsch. *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens*. Cologne, 1863.

77. Vid. Rouanet. Fasc. 22, p. 4.

78. *Apud* *Cantigas*, cap. II, p. 20, n° 4.

79. *Ibid.*, p. 20.

80. *Ibid.*, cap. XI, pp. 62-75.

81. El término “*al-samāʾ*” aplicado a la música define de forma generalizada a la audición musical de corte sufi como sesión que, dependiendo de la cofradías (*tarāʾiq*), presenta variaciones diversas.

(de la escuela granadina), publicado en Argel el año 1904⁸², y donde puntualiza: “he reconocido muchos cientos de moaxahas y zéjeles”⁸³.

Comprobamos, tras el seguimiento de las obras de Ribera, que no tuvo en cuenta, por ejemplo, los manuscritos anteriormente citados de la Biblioteca Nacional y Biblioteca del Escorial, así como los trabajos musicológicos posteriores de Farmer (1929-1939) sobre los teóricos andalusíes y magrebíes y sus obras⁸⁴. Le faltaba un dato importante que hubiera iluminado su investigación, las fuentes conservadas en el Magreb en lo que concernía a la modalidad, los ritmos y los repertorios poéticos incluidos en los cancioneros, datos que le habrían ayudado a avanzar en su trabajo al lograr restablecer las verdaderas cadenas de transmisión oral y escrita. El valor documental de las mismas no sólo le habría facilitado la conexión con la música medieval europea, que él tanto defendió, sino que el eslabón de lo que definiría como “circuito cultural” no se cerraba en Europa; el círculo se completaba en la otra orilla mediterránea, gracias al papel de transmisores ejercido por los moriscos y su proyección y continuidad en las distintas escuelas del Magreb. Reconocemos su mérito, sin embargo, absorto en lo oriental y lo andalusí se volcó en demostrar que al-Andalus fue el nexo central que relacionaba el arte antiguo con el moderno, teoría que no estaba exenta de razonamientos científicos aunque, al mantener la postura de los sabios andalusíes defendiendo a capa y espada la superioridad de éstos frente a sus vecinos magrebíes, cayó en el error de no tener en cuenta las obras y el pensamiento de estos teóricos como herederos y continuadores del saber andalusí.

El arabista y erudito Elías Terés, gran entusiasta de la música y sobre todo del flamenco, nos regaló la traducción de una de las *Rasā'il* (Epístolas) del polígrafo cordobés Ibn Ḥazm (994/1064) *Risālat fīl-ginā' al-mulḥī* (Epístola sobre el canto con música instrumental)⁸⁵, obra que plantea la polémica existente entre algunas de las cuatro escuelas jurídicas musulmanas respecto a la licitud del canto y sus instrumentos, temática que se repite en los tratados musicales orientales, andalusíes y magrebíes. Tal vez por desconocimiento, Terés no tuvo en cuenta el manuscrito citado de Ibn Darrāy que compila interesantes citas de tradicionistas, ulemas y representantes de las escuelas jurídicas andalusíes a propósito de la licitud e ilicitud de la música, el canto y los instrumentos. Tampoco cita el manuscrito de Sulaymān b. Muḥammad b. 'Abd Allāh al-Šarīf (n. 1766/m. 1822) *Risālat fīl-samā'* (Tratado sobre la audición

82. A propósito de esta obra, Vid. M. Guettat. *La musique classique du Maghreb*. París, 1980, p. 185.

83. *Apud Cantigas*, p. 75.

84. H. Farmer. *A History*, pp. 212-230.

85. Vid. “Epístola sobre el canto con música instrumental de Ibn Ḥazm”. *Al-Andalus*, XXXVI (1971), pp. 203-214.

musical sufi) que habla sobre el canto, los instrumentos y el uso del vino entre los musulmanes, código, como el anterior, que formaban parte de los fondos de la Biblioteca Nacional y fue catalogado por Guillén Robles⁸⁶. Estos tratados le hubieran permitido cotejar las ideas de Ibn Ḥazm con las del jurista marroquí de clara tendencia malikí.

El académico y arabista Emilio García Gómez (1905-1995), a caballo entre la segunda y la tercera generación, tomaría la antorcha de sus antecesores dedicando gran parte de su obra al tratamiento literario de los textos andalusíes centrados en la poesía estrófica: la *moaxaja* y el zéjel, llegando establecer su teoría sobre el carácter romance de estos poemas de métrica cuantitativa, frente a su máximo opositor el arabista Federico Corriente defensor del carácter silábico de la poesía estrófica. Además, descubrió las huellas de la lengua romance en algunas *jarchas*⁸⁷, conceptuándolas como lírica amorosa femenina, tesis recogida en *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*⁸⁸ y rebatida, después, por la Escuela de arabistas de Oxford.

Respecto al canto de estas formas estróficas, García Gómez, en su intento por explicar la relación existente entre ritmo-poético y ritmo-musical, se empecinó en el estudio de las mismas basándose en la prosodia y tomando como punto referencial los poemarios andalusíes para compararlos con algunas composiciones de *Dār al-ṭirāz* (La casa del brocado), antología de *moaxajas* andalusíes y otras compuestas por su autor, el poeta y antólogo egipcio Ibn Sanā' al-Mūlk (s. XIII)⁸⁹. No obstante, aunque acertó en el planteamiento de estas relaciones, tema ampliamente abordado por algunos teóricos, olvidó, no sabemos si por desconocimiento, que la respuesta a sus grandes dudas estaba cercana, en la orilla magrebí. Como él mismo reconoció: “nunca estuvo convencido de que la *moaxaja* fuera un género musical (sino literario), y que fuesen cantadas coralmente, como un espectáculo”, aunque terminaría reconociendo: “que se les puso música...”⁹⁰. Ese fue su gran error, ya que una parte importante de la poesía estrófica se cantaba, como bien revelan los recopilatorios magrebíes (ss. XVII-XIX) al anotar junto a los textos poéticos, el ritmo y el modo melódico en que debían interpretarse.

86. Ms. 5321-8 de la B.N. Vid. Robles (cat. n.º 217-8), fols. 182-226, fechado en 1221H/1806C, según el manuscrito copiado por Muḥammad al-Ḥāsimī; Shiloah (cat. n.º 245); Brockleman. *Supl.* II, p. 874; *E.I.*, vol. IV, pp. 527-529.

87. Musicalmente equivale a la vuelta o salida (*jurūy*) del canto del estribillo.

88. Madrid, 1965.

89. Ed. al-Rikābī. Damasco, 1949. Vid. E. García Gómez. “Estudio de “*Dār al-ṭirāz*”, preceptiva egipcia de la *muwašṣaḥa*”. *Al-Andalus*, XXVII (1962), pp. 21-104.

90. *Ibid.*, p. 9.

La reciente edición del conocido como “manuscrito Colins” por parte de Alan Jones sobre una copia magrebí de la obra del andalusí Ibn Bišrī ‘*Uddat al-jalīs* (An anthology of Andalusian Arabic Muwashshahāt) confirma que se cantaban, según señala el arabista inglés en la introducción, al dejar constancia de las anotaciones marginales que junto a la poesía estrófica hacen referencia a los modos melódicos y que, en su opinión, fueron hechas por el copista⁹¹. La realidad que refleja este códice nos lleva a posicionarnos sobre el carácter musical de estos poemas, como descubrimos en su día tras estudiar y analizar el *Kunnāš* o Cancionero del recopilador y teórico tetuaní de origen andalusí al-Ḥā’ik (s. XVIII).

En este sentido se pronunciaba el Profesor ‘Alī Mākkī tras descubrir en la Biblioteca de Aḥmad III en Estambul una antología inédita de Aḥmad b. Mūsā al-Sajāwī (s. XVI), autor egipcio vinculado a Alejandría, quien en su recopilatorio de moaxajas titulado *Sa’y al-wurq al-muntaḥiba fī ḡam al-muwašṣahāt al-muntajaba*, obra dividida en dos volúmenes, recogía en el segundo volumen 37 composiciones de Zayn al-Dīn al-Undārī (s. XV), gentilicio que lleva al Profesor Mākkī a situarlo en Ondara, pequeña ciudad levantina cercana a Denia y cuyos antepasados habían emigrado a Egipto. Entre otras anécdotas sobre este compositor de moaxajas y sufí de prestigio, Mākkī señala que las composiciones van encabezadas por anotaciones musicales y recogen los modos melódicos siguientes: *al-Ḥusayn*, *al-‘Irāq*, *al-Dūka*, *al-Raṣd*, *al-‘Uššāq*, *al-Zahāwī*, *al-Ramal*, *al-‘Ukbarī*, *al-Ḥiḡāz*, *al-Sa’ūd* y *al-Kurdāniyya*⁹². He de confesar que la lectura, en su día, de estas páginas que ya me había anticipado el Dr. Mākkī en El Cairo, despertaron vivamente mi interés ante la evidente ausencia de antologías o repertorios musicales, anteriores al siglo XVIII, que presentaran datos concretos sobre la música que acompañaba a las formas estróficas y, sobre todo, al comprobar dos detalles importantes e inéditos hasta entonces.

En primer lugar, los primeros recopiladores de cancioneros magrebíes, entre los que se encuentran al-Bu‘šami y al-Ḥā’ik, encabezan las distintas *nawbas* dando una relación de los modos (*tab* ‘/pl. *ṭubū*’) en los que deben interpretarse las canciones, de tal forma que cada vez que hay un cambio de modo y/o ritmo lo hacen constar, a modo de epígrafe, al inicio de las correspondientes moaxajas, zéjeles o casidas, diferenciándolo de los textos poéticos mediante el cambio del color de la tinta. Sin embargo, cuando se trata de composiciones con claros matices sufíes, las anotaciones

91. Vid. Ed. Cambridge, England, 1922, p. 4. A. Jones sitúa la fecha de la copia en época *sa’adiana* (s. XVIII).

92. Vid. M. A. Mākkī. “Una antología inédita del siglo XVI”. En *Poesía estrófica. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Poesía Estrófica Árabe y Hebrea y sus paralelos romances*. Ed. F. Corriente y A. Sáez Badillos. Madrid: Facultad de Filología (U.C.M.) e I.C.M.A., 1991, pp. 243-249.

sobre los modos aparecen en los márgenes. En segundo lugar, todos los citados en el código de al-Sajāwī los recoge al-Ḥā'ik en el apartado III de la introducción: “Sobre los modos”, relación que como él mismo puntualiza “eran los que se conocían en su época”. Encontramos estos modos, además, en los tratados musicales de al-Fārābī y al-Urmāwī (s. XIII) y sus predecesores, modos que fueron creados por autores persas, árabes y turcos. Sin embargo, solo seis de los aquí relacionados se cantaban y cantan en el contexto de las *nawbas* en las escuelas magrebíes y dejan constancia sus teóricos: *al-Ḥusayn*, *al-'Irāq*, *al-Ramal*, *al-Ḥiḡāz*, *al-Raṣd* y *al-'Uṣṣāq*. Las diferencias modales que presentan estas moaxajas de al-Undārī son la consecuencia lógica de su composición en Egipto, de ahí que su autor anotara los modos que se interpretaban en esta escuela oriental.

Preocupado por la historia y la literatura oriental y andalusí, Emilio García Gómez llevaría a cabo pequeñas incursiones en el campo de la música, legándonos destacados manuscritos, traducciones y estudios sobre algunos opúsculos, contando, a menudo, con la colaboración de su colega francés Lévi-Provençal⁹³. Entre ellos, algunos pasajes de *al-Muqtabis* de Ibn Ḥayyān (s. XI)⁹⁴, obra que en la edición facsímil del volumen II-1 nos ha permitido descubrir cómo al-Maqqarī había tomado del historiador cordobés gran parte de las noticias sobre la música en al-Andalus. El manuscrito de Ibn Ḥayyān nos desvela, sin embargo, nuevos datos sobre el desarrollo de la misma en el marco de la corte omeya, sus músicos, cantores y cantoras más destacados, proporcionando una amplísima relación de nombres inéditos en su mayoría, así como las innovaciones y aportaciones de Ziryāb y, bajo su dirección, la creación de las primeras escuelas-conservatorios en Córdoba que dieron paso a la pedagogía musical y, también, al desarrollo de la incipiente *nawba* como suite clásica de al-Andalus⁹⁵.

En cuanto a los instrumentos andalusíes y magrebíes, García Gómez tradujo el tratadito del cordobés Saqūndī (s. XII) *Risālat fī faḍl al-Andalus* (Elogio del Islam

93. Véanse algunos de estos trabajos de Lévi-Provençal. “La España Musulmana hasta la caída del califato de Córdoba (711-1031 J.C.)”. En *Historia de España* dirigida por Menéndez Pidal. Trad. y advertencias preliminares por Emilio García Gómez. Madrid, 1982 (1950 y 1957), vols. IV y V, con datos importantes sobre: “La música en la España Musulmana”.

94. Código del Legado Emilio García Gómez depositado en la Academia Real de la Historia. Vid. Edición facsímil de la Academia Real de la Historia, Madrid, 1999; Trad. F. Corriente y M. 'Alī Mākkī. *Crónicas de los emires Alḥakam I y 'Abdarrahmān II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II-1]*. Zaragoza, 2001, pp. 192-228.

95. Vid. Lévi-Provençal. “Historia de la España musulmana”. En *Historia de España*, vol. IV, capítulo dedicado a: “La vida palatina: Influencia de Ziryāb en la corte y en la ciudad”, pp. 169-173; sobre Ziryāb, vid. Ibn Jaldūn. *Muqaddima* (Prolegómenos). Beirut, 1968, vol. II, p. 870; al-Maqqarī. *Nafḥ al-tib*. Ed. Iḥsan Abbās. Beirut, vol. I, pp. 473-474; F. Corriente y M. 'Alī Mākkī. *Crónicas de los emires...*, “El canto: Noticia de Ziryāb, mejor cantante del país de Alandalús”, pp. 193-215; M. Cortés: “Ziryāb el vuelo del mirlo”. *El Legado Andalusi*, Granada, 11, 3º trimestre, año III, pp. 16-23.

Español), recogido en su obra: *Andalucía contra Berbería*⁹⁶. Además, bajo el epígrafe de: “Una extraordinaria página de Tifāṣī y una hipótesis sobre el inventor del zé-jel”⁹⁷, atribuido aquí a Ibn Bāṣ̣ī, tradujo un pasaje extraído del capítulo XLI dedicado a la música y la danza en al-Andalus: *Mut‘at al-asmā’ fī ‘ilm al-samā’* (El placer de los oídos ante la ciencia de la audición musical), inmerso en la enciclopedia del tunecino Tifāṣī (s. XIII)⁹⁸. El descubrimiento por parte de García Gómez de esta joya manuscrita sobre la música y el canto en la España Musulmana, códice que pertenecía a la biblioteca privada Aṣurīyya de Túnez⁹⁹, llevó a arabistas y musicólogos occidentales y árabes a la traducción y estudio de algunos pasajes de la obra¹⁰⁰.

Como había ocurrido con sus maestros, García Gómez, aunque era gran conocedor de las fuentes manuscritas, no tuvo en cuenta a los teóricos andalusíes y magrebíes en el campo de la poética musical, omisión debida, probablemente, al desconocimiento de los tratados conservados, aunque una parte importante de los mismos habían sido catalogados y estudiados por Lévi-Provençal y Farmer, en principio, y después por Shiloah, entre otros catalogadores. Es cierto que el insigne arabista abordó esta disciplina de forma tangencial en sus trabajos literarios e históricos. No obstante, en las obras de los teóricos y recopiladores magrebíes (repertorios y cancioneros diversos) hubiera encontrado el manantial de datos que aportan sobre la poesía estrófica y que, evidentemente, le habrían ayudado a avanzar en su investigación. Por otra parte, en la audición de las canciones que integran las *nawbas* conservadas en las diferentes escuelas, música que él conceptuaba como “melopea”, estaba la clave que le hubiera llevado, definitivamente, a comprender la relación: música-poesía, que tanto le preocupó, a pesar de reconocer con Ibn Sanā’ al-Mūlk que la música era la clave que explicaba los desajustes métricos. Asimismo se lamentaba de carecer de los suficientes conocimientos musicales para abordar este campo de la investigación, según me confesó cuando una mañana, allá por los años 90, en la que se encontraba paseando por su barrio de Moncloa, como era habitual, le hablé sobre mi interés en los estudios sobre la música de la tradición andalusí, siguiendo los pasos de su discípulo Fernando Valderrama Martínez. En aquella ocasión, García Gómez me puso en

96. Vid. Ediciones de Madrid, 1934 y Barcelona, 1976, pp. 73-141.

97. Publicado en *Études d'Orientalisme dédiées à la mémoire de Lévi-Provençal*. París, 1962, pp. 517-523.

98. Vid. “Tifāṣī” en *Encyclopédie de l'Islam*. Leiden: J. Brill, 1971, vol. IV, pp. 751.

99. La obra de Tifāṣī se encuentra, actualmente, formando parte de los fondos manuscritos de la Biblioteca Nacional de Túnez.

100. Vid. J.T. Monroe. “Aḥmad Tifāṣī on Andalusian music”. En *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs*. University of California Press, 1989, pp. 35-44; H. H. ‘Abd al-Wahhāb “al-Tifāṣī l-Qafṣī”. *Maṣāllat al-Fikr*, IV (1959), pp. 816-822.

antecedentes sobre la dificultad de abordarlos sin el conocimiento profundo de la música.

Quisiera destacar, sin embargo, que entre el alud de obras y artículos que coronan la inabarcable producción del Maestro Emilio García Gómez como arabista, describió algunos de los velos que cubrían nuestra música en los distintos períodos, transmitiéndonos alentadoras señales que, a posteriori, han dado sus frutos.

Cerrando este apartado sobre los maestros españoles del arabismo y pioneros en esta disciplina, me gustaría, desde el más profundo respeto y admiración, agradecer el legado transmitido en sus respectivos trabajos como verdaderos adalides y torres vigías del patrimonio histórico y poético-musical árabe y andalusí, pues, aún hoy, sus antorchas nos alertan y alumbran en los oscuros callejones (*ruqāḳ*) que encontramos en nuestro camino, a la búsqueda infatigable del conocimiento oculto en los códices.

I.3. Aspectos teóricos y prácticos de la música andalusí-magrebí (1939-1958)

Las publicaciones de la tercera generación de investigadores españoles estarían marcadas por dos acontecimientos importantes que han pasado a formar parte de la historiografía musical de ambas orillas. En primer lugar, el Congreso de Fez (mayo, 6-8 de 1939) que contó con la participación de destacados musicólogos magrebíes y europeos quienes, tras tomar conciencia del valor que atesoraba el patrimonio conservado en las escuelas marroquí, argelina, tunecina y libia y ante la necesidad de su conservación y difusión, sentaron las bases de la recuperación futura. En segundo lugar, la labor desempeñada durante el período del Protectorado Español en la zona norte de Marruecos (1912-1956) en el campo del arabismo, el hispanismo y la musicología hispano-musulmana y judéo-sefardí por el Padre Patrocinio García Barriuso, Arcadio Larrea, Fernando Valderrama Martínez y el Padre Emilio Soto, entre otros, contando con la ayuda de músicos autóctonos. Gracias a sus trabajos, publicados desde mediados de los años 30 hasta finales de los 50, tuvimos acceso a las primeras traducciones parciales de los repertorios, precedidas de las correspondientes transcripciones fonéticas de los textos poéticos, así como las notaciones musicales de algunas *ṣana'āt* (canciones)¹⁰¹ y las primeras *nawbas*, acompañadas de interesantes estudios que atesoraban el análisis de diferentes ejemplos musicales y poéticos.

El músico, musicólogo y melómano Patrocinio García Barriuso (Palencia, 1909-Santiago de Compostela, 1997), padre franciscano y representante español que formaría parte de la Comisión del Congreso de Fez, sería el encargado de recopilar el contenido de las sesiones y los objetivos previstos reflejados en su obra *Ecos del Ma-*

101. Vid. “ṣana'āt” en Fārūqī. *Glossary*, 249.

greb donde plasmaría la línea a seguir en el proceso de recuperación y difusión del patrimonio conservado¹⁰². Entre los objetivos acordados se planteó el crear una metodología didáctica adaptada a los nuevos sistemas de enseñanza musical, metodología que, a posteriori, se pondría en marcha en los conservatorios marroquíes y, de forma especial, en el Conservatorio de Tetuán, enseñanza que correría a cargo de músicos y musicólogos españoles¹⁰³.

Como resultado de estas experiencias y de los conocimientos musicales que adquirió en la zona norte (Tánger y Tetuán) y contando con la ayuda inestimable de reconocidos maestros y músicos, como reconocía en sus escritos, García Barriuso, que confesaba “escuchar a diario la música andalusí por la que se sentía atraído e interesado”, nos dejó una prolija colección de artículos publicados en revistas marroquíes de la época como *Mauritania*, *África* y *Magrib*, además de tres obras científicas¹⁰⁴.

Especial mención merece *La música hispano-musulmana en Marruecos*¹⁰⁵ obra que, aunque ha sido superada en algunos aspectos, no ha perdido vigencia ya que está considerada como obra clave en la consulta y elaboración de cualquier tema relacionado con los distintos tipos de música en el Magreb. Partiendo de una serie de conceptos preliminares, la primera parte está enfocada en el planteamiento histórico de la música árabe y andalusí-magrebí, mientras que la segunda y núcleo central de la obra, se configura en una parte descriptiva que consta de varios capítulos articulados en el análisis exhaustivo de la teoría, la práctica y el análisis musical de los ritmos, la modalidad, los instrumentos y los textos poéticos (metros, rimas y relación prosodia-ritmo musical). Además de contar con una rica documentación fotográfica, inédita hasta entonces, que nos ilustra sobre las orquestas, los viejos maestros y los músicos en las escuelas magrebíes, así como con datos importantes recogidos en las notas que acompañan al texto, esta obra se cierra con un amplio apartado dedicado a las fuentes manuscritas y la bibliografía. Todos estos factores han contribuido a que la figura de este investigador del patrimonio andalusí-magrebí haya pasado a la historia de la música como uno de sus grandes recopiladores, transmisores y analistas.

102. Tánger, 1939, edición trilingüe: árabe-francés-español. Abundantes fotografías y notas ilustran los textos.

103. Vid. M. Cortés García. “Algunas notas sobre la música andalusí en Marruecos”. *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XXIX (1993), 247-262 (252-260), y “Fernando Valderrama y su vinculación con Tetuán a través de la música”. *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, 2 (2005), pp. 259-275.

104. Vid. M. Cortés García. “Biografía y obra del Padre Patrocinio García Barriuso e introducción”. En la edición facsímil a *La música hispano-musulmana en Marruecos*. Sevilla-Tánger: Ed. Fundación El Monte, 2001, pp. 7-22.

105. Larache, 1941¹.

En 1956, Arcadio Larrea conocedor de los repertorios andalusíes y sefardíes del Norte de Marruecos llevaría a cabo, contando también con la ayuda de músicos y musicólogos locales, la traducción, transcripción de los textos árabes y notación musical de las *šana'āt* correspondientes a la *Nawba al-Iṣbiḥān*¹⁰⁶ del repertorio clásico, según un manuscrito de la Misión Francesa en Tánger que se encuentra depositado (actualmente) en la Biblioteca Nacional de Rabat. Arcadio Larrea daba así carácter de continuidad a la labor ejercida por su homólogo francés Alexis Chottín, quien en *Corpus de la musique marocaine* (1931-1933) había traducido al francés y realizado la notación musical de las canciones en ritmo *basī* de la *Nawba al-'Uṣṣāq*¹⁰⁷, además de ser autor de *Tableau de la musique marocaine*¹⁰⁸, obra que incluye una segunda parte dedicada a la música de la tradición clásica andalusí, precedida de un estudio de las escuelas magrebíes como filiales de las andalusíes.

El siempre recordado con nostalgia por los músicos y musicólogos de la zona norte, Padre Emilio Soto, además de desarrollar una exhaustiva labor pedagógica en el Conservatorio de Tetuán, llevaría a cabo composiciones musicales recreadas en el patrimonio andalusí como *Suite marroquí para piano*¹⁰⁹, acompañada de la correspondiente notación musical, así como los textos poéticos precedidos de la notación de algunas canciones populares magrebíes basadas en el legado andalusí clásico e incluidas en su obra *Rapsodia*¹¹⁰.

Fruto del trabajo pedagógico ejercido en los conservatorios marroquíes por parte de los músicos y musicólogos españoles y franceses durante los Protectorados Español y Francés en Marruecos, la década de los 80 daría paso a una nueva generación de excelentes musicólogos, maestros y músicos marroquíes formados en estos conservatorios quienes, tras revisar los trabajos de transcripción y notación de las *nawbas* citadas, proseguirían con la difícil tarea de fijar la melodía de las *nawbas* logrando publicar otras seis *nawbas* del patrimonio marroquí, dando así carácter de continuidad a uno de los principales objetivos propuestos en el Congreso de Fez¹¹¹.

En el año 1954, el arabista Fernando Valderrama Martínez (Melilla, 1912/Madrid, 2004)¹¹² publicaba en Tetuán la edición y traducción parcial de uno de los manuscritos

106. Publicada en Tetuán.

107. Publicada en París.

108. París, 1938.

109. Madrid, 1975².

110. Tetuán, 1972.

111. Vid. M. Cortés. *Pasado y presente de la música andalusí*. Sevilla: Fundación El Monte, 1996, cap. XI.1, pp.133-136 y "Algunas notas sobre la música andalusí hoy en Marruecos". *B.A.E.O.*, (1993), pp. 254-258; Ch. Poché y J. Lambert. *Musiques du monde arabe et musulman*, pp. 177-197.

112. Vid. Biografía resumida de F.V.M. en M. Cortés. "Iniciación a la música andalusí de la mano del Maestro: Fernando Valderrama Martínez". *B.A.E.O.*, XLI (2005), pp. 187-210 (199-200).

tos y repertorios más antiguos y completos de la tradición andalusí-magrebí, el *Kunnāš al-Ḥā'ik* (Cancionero de al-Ḥā'ik)¹¹³ realizado en el siglo XVIII por el recopilador y transmisor de lo conservado hasta entonces, al-Ḥā'ik, un tetuaní de origen andalusí y posiblemente morisco¹¹⁴. Este teórico y recopilador compiló en once *nawbas* los restos dispersos del edificio musical andalusí y, con ellas, los cuatro ritmos de base y los veinticuatro modos que integran el sistema melódico pues, como bien indica en la introducción, llevó a cabo este cancionero con la clara intencionalidad de transmitir cuanto había aprendido de sus maestros en el campo de la poesía y la música, a fin de que pudiera ayudar a los músicos en su interpretación. Gracias al legado transmitido, al-Ḥā'ik lograría salvar del olvido, y de la evidente erosión del tiempo que afectaba a la escuela marroquí, uno de los repertorios más importantes que, en opinión de los musicólogos, debía corresponder a Tetuán o Fez como ciudades en las que transcurrió la vida de nuestro autor.

Este código que consta de 228 páginas, está estructurado en tres partes claramente diferenciadas: a) una introducción histórica precedida de tres capítulos que abordan los aspectos teóricos y prácticos de la música (pp. 1-17); b) el corpus formado por las 11 *nawbas* conservadas y, con ellas, el contenido poético de unas 1200 canciones (casidas, moaxajas y zéjeles) conservadas del repertorio profano y sufí, acompañados de las correspondientes anotaciones de los ritmos y los modos sobre los que debía transcurrir la interpretación (17-227); y c) un breve epílogo (228). En el año 2003, el Centro de Documentación Musical de la Consejería de Cultura en Granada llevó a cabo la edición facsímil del mismo, edición que tuve el honor de dirigir y prologar, y manuscrito que fue el resultado del trabajo de mi tesis doctoral sobre *la Edición, traducción y estudio del "Kunnāš al-Ḥā'ik"*¹¹⁵.

El primer trabajo sobre el Cancionero de al-Ḥā'ik era el resultado de la Tesis Doctoral de Fernando Valderrama Martínez, dedicada a su Maestro Emilio García Gómez. Sin embargo, sorprende que D. Emilio jamás lo tuviera en cuenta en sus trabajos literarios, ya que del total de canciones que recoge, aproximadamente 750 pertenecen al género estrófico de la moaxaja y el zéjel. Aunque al-Ḥā'ik, tal vez por olvi-

113. Publicado en Tetuán por la Editora Marroquí.

114. Vid. "al-Ḥā'ik", F. Valderrama en *Encyclopédie de l'Islam*. Ed. francesa. Leiden: Ed. J. Brill, 1971, vol. II, pp. 72-73 y M. Cortés en *Enciclopedia de Autores y Obras Andalusíes (D.A.O.A.)*. Granada, 2002, vol. I, pp. 233-236.

115. Manuscrito del Legado Valderrama Martínez que sus hijos donaron generosamente al Centro de Documentación Musical de la Consejería de Cultura (J.A.) en Granada, tras su muerte, y forma parte de sus fondos manuscritos. Esta obra que presenta la edición y traducción completa del código, se encuentra depositada y registrada en la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, enero, 1996, 987 pp. (en microfi-cha).

do o desconocimiento omitió los nombres de los poetas, el estudio parcial realizado hasta ahora permite comprobar que una parte fueron compuestas por poetas andalusíes, destacando los períodos almorávide, almohade y nazarí, lo que demuestra que la cadena de la transmisión musical andalusí seguía vigente en Marruecos en el siglo XVIII¹¹⁶. Asimismo, la consulta de algunos de los repertorios de la escuela argelina (*al-garnāī*) y tunecina (*al-malūf*) me han permitido comprobar las similitudes que presentan con los marroquíes, aunque también recogen otras composiciones que fueron llevadas, probablemente, por los músicos andalusíes y moriscos en el proceso migratorio, diferencias que estarían marcadas por las escuelas o zonas a las que pertenecían.

Estos trabajos sobre la música y los repertorios marroquíes realizados por musicólogos y arabistas de la tercera generación, piezas claves en el estudio de la música que nos ocupa, cayeron en el olvido durante tres décadas en nuestro país, ya que la Independencia de Marruecos en 1956 supuso la vuelta a España de estos investigadores. Sus nuevas misiones de trabajo y los compromisos con otros campos de la investigación les llevaron a aparcar esta rama de la musicología aunque, según pude comprobar a través de los testimonios de algunos de ellos, en sus mentes estaba el retomarla en el futuro. Así también, sus obras permanecieron aletargadas en las bibliotecas sin que los investigadores españoles se preocuparan en continuar con la tarea iniciada por estos grandes estudiosos y recopiladores comprometidos con la conservación y transmisión de nuestro patrimonio en esta orilla, de ahí que aunque formaron parte de las bibliografías y eran cita obligada en los trabajos de los investigadores marroquíes y europeos, en España fueron lamentablemente olvidadas.

1.4. *Labor de continuidad (1980-2005)*

Conscientes de la importancia de la labor realizada por esta tercera generación en el campo de la musicología andalusí y la necesidad de proseguir con la investigación en esta rama de la musicología, en los años 80 surgía una nueva oleada de musicólogos y arabistas formada por Rodrigo de Zayas, Antonio Martín Moreno, Serafín Fanjúl, Reynaldo Fernández Manzano, Rosario Álvarez, Rosario Mazuela, M^a Dolores

116. Vid. S. M. Stern. "Andalusian *muwašṣahāt* on the musical repertoire of North Africa". *Actas del Primer Congreso de Estudios Árabes e Islámicos de Córdoba en 1962*. Madrid, 1964, pp. 319-327; M. Cortés. "Autores andalusíes, magrebíes y orientales en los repertorios del Norte de África". En *Música y poesía al Sur de al-Andalus*. Catálogo de la Exposición del V Centenario del Descubrimiento de América, Fundación el Legado Andalusí. Sevilla-Granada, 1995, pp. 53-63 y *Pasado y presente de la música andalusí*, pp. 109-116.

Guardiola, Fethi Salah y quien presenta este trabajo, abordando, desde distintas perspectivas, algunos de los campos inter-disciplinares que abarca¹¹⁷.

Desde nuestros respectivos alminares de trabajo, diferentes son los aspectos que hasta ahora hemos tratado y, como círculos tangentes, intentamos acercarnos a la realidad que hoy vive esta música y proyecta en ambas orillas. Así, el arabesco formado por las distintas líneas temáticas que confluyen en ésta “nuestra música” nos lleva a bucear en a) su historia, tomando como germen a la música oriental, su desarrollo andalusí y su proyección y evolución en las escuelas magrebíes y orientales; b) la filosofía, con pequeñas tentativas de restablecer las vías de conexión entre las distintas corrientes de pensamiento que fluían por las escuelas filosóficas orientales (Bagdad, Jurasán y Harrán) y sus filósofos, muchos de ellos teóricos y músicos, y la influencia en sus homólogos andalusíes y magrebíes; c) la literatura, mediante la recuperación de los recopilatorios conservados como testigos de honor de su historia y, con ellos, la diversidad literaria y musical que presentan; d) la lengua y el abanico variopinto de unos registros que abarcan desde la clásica árabe (*al-fushà*) de sus orígenes, pasando por la andalusí que le dio vida, hasta la amplia gama de los dialectales magrebíes (*al-dāriyā*) como tierras de acogida; e) los instrumentos, recogidos una parte en las fuentes documentales y conservados otros, a través de la variada gama iconográfica y la arqueología musical; y f) la música, conservada de forma oral durante siglos y basada en un sistema modal complejo inmerso en la simbología cosmogónica y sufí del Árbol Modal que imprime carácter a su interpretación, nos obliga a rastrear en los confines de sus orígenes y el desarrolló de los sistemas de notación musical utilizados en Oriente y, tal vez, evolucionados en al-Andalus. Asimismo, los trabajos realizados en el campo de la etnomusicología y la antropología musical muestran, en el dilatado proceso histórico, las múltiples caras del prisma que presenta una música que llevó a sus teóricos a clasificarla entre las Ciencias Matemáticas integrantes del *quadrivium* pitagórico, lo que explica su supervivencia frente al rigor religioso por parte de los estamentos conservadores, al mismo tiempo que justifica la posibilidad de estudiarla desde un punto de vista humanístico y científico.

El descubrimiento de los teóricos magrebíes, como fuentes principales, y los datos que nos transmiten las fuentes secundarias nos llevan a comprobar, en el transcurso de sus más de diez siglos de existencia, la vigencia de unas cadenas de transmisión

117. Vid. a modo indicativo, parte de los trabajos realizados por esta generación pueden consultarse en la bibliografía que acompañan las obras que se relacionan a continuación. Maḥmūd Guettat. *La música andalusí en el Magreb*. Ed. trad. notas y ampliación de bibliografía a cargo de M. Cortés García y M^a. del Mar Carrillo. Sevilla, 1999, apartado “Bibliografía”, pp. 157-181; Ch. Poché y J. Lambert. *Musiques du monde árabe et musulman*, nota n^o 1.

que van íntimamente ligadas a las obras de nuestros tratadistas, permitiendo acercarnos a los aspectos teóricos y prácticos que acuña, mientras que los cancioneros al girar sobre las *nawbas*, como elemento matriz e integrador, nos desvelan quienes fueron sus creadores y compositores. No obstante, la pérdida de canciones ha obligado en el desarrollo de la transmisión a la incorporación de nuevos elementos rítmicos, melódicos y literarios magrebíes, como bien evidencian los repertorios profanos y sufíes (ss. XVIII-XIX). La evolución en el proceso textual e interpretativo del legado ha llevado a las distintas generaciones de maestros y músicos a añadir nuevos estilos e instrumentos de clara influencia occidental. Estos elementos innovadores muestran que junto a las huellas de la tradición coexisten y conviven las nuevas tendencias.

Llegados a este punto, resulta lógico preguntarnos ¿tradición, evolución o fusión? He aquí algunos de los factores a los que se enfrenta hoy este patrimonio musical, además de la polémica planteada entre dos de las corrientes musicales actuales, los tradicionalistas que abogan por la pureza de la música y los renovadores de carácter vanguardista. Sin embargo, este es otro tema que en el presente estudio no tiene cabida.

Cerrando este apartado sobre la cuarta generación habría que matizar que, a pesar del evidente avance reflejado en los trabajos de investigación de temática dispersa, aún nos queda mucho camino por recorrer y descubrir, de ahí la necesidad de plantearnos nuevos objetivos y metodologías de trabajo “en equipo” ante la aparición de nuevas fuentes manuscritas de índole diversa y las nuevas perspectivas que presentan. Confiamos que este avance nos conducirá, en principio, a la reconstrucción de la maltrecha cadena de transmisión oral y escrita, esclareciendo algunos de los puntos que aún permanecen oscuros, junto a una investigación plural abordada desde la interdisciplinaridad.

II. NUEVOS OBJETIVOS Y PLANTEAMIENTOS

A la vista de los trabajos realizados y de la dinámica que caracteriza a esta música, nuevos objetivos y compromisos son los retos que plantea la musicología actual, de tal forma que si pretendemos avanzar en la investigación resulte fundamental una coherencia y conexión en los trabajos futuros sentando las bases del estudio metodológico de las cadenas de transmisión andalusíes en su proceso histórico (ss. IX-XV) para enlazarla con la cadena magrebí (ss. XV-XIX), labor que consistirá, en principio, en el tratamiento de las fuentes manuscritas realizadas por los teóricos.

Como punto de arranque se impone la catalogación de las fuentes manuscritas del patrimonio andalusí-magrebí, teniendo en cuenta la revisión de las catalogaciones anteriores. Esta obra magna, dado el volumen de los códices en bibliotecas europeas

y árabes (públicas y privadas) mostrará la variedad y la riqueza que presentan al atesorar los aspectos teóricos y los repertorios poéticos conservados en las distintas escuelas constatando su evolución. Como objetivo paralelo, la edición, traducción y estudio de los tratados más representativos, descubriendo la realidad de los contenidos.

La segunda fase estaría articulada en torno a la creación de una base de datos que recoja la iconografía musical andalusí conservada y los instrumentos procedentes de excavaciones arqueológicas, teniendo especial interés en los aún sin catalogar. De esta forma, se podrá contar con un material real e importante, en algunos casos novedoso, lo que facilitará su catalogación y estudio desde diferentes enfoques¹¹⁸.

Considero que la publicación de las fuentes inéditas que conforman el patrimonio musical andalusí abrirá nuevos espacios y perspectivas a este campo de la musicología.

CONCLUSIONES

En medio de estas valoraciones aproximativas de los trabajos más representativos realizados por las cuatro generaciones de arabistas y musicólogos aquí citadas, observamos que tres han sido las grandes vías que definen, de forma generalizada, a estos siglos. La primera (años 1820-1940) se caracteriza por la publicación de una serie de obras centradas en los aspectos históricos de la música de al-Andalus basadas en noticias extraídas de obras clásicas arabo-orientales y andalusíes, mientras otras recogen distintos aspectos literarios, lingüísticos y musicales tomados, en general, de biografías, obras antológicas y de jurisprudencia islámica. En este sentido, y tras el análisis del contenido global, me gustaría formular una pregunta que derivará en una reflexión: ¿hasta qué punto hubo una coherencia y conexión en sus trabajos? En mi opinión, aunque resulta obvio que se centraron en sus respectivos campos de interés, no cabe duda de que contribuyeron, en gran medida, a dar un primer paso en la investigación mediante el enfoque trifásico: histórico-literario-musical, esparciendo distintas semillas que nos han llevado a descubrir nuevas fuentes de información.

Respecto a la segunda, articulada en torno a la tercera generación (1940-1956), con ellos se produciría un giro importante y decisivo al abordar la teoría y la práctica musical en la zona norte de Marruecos como consecuencia del conocimiento de los

118. La Universidad de Granada cuenta con un equipo de investigadores y miembros del proyecto "Recuperación del Patrimonio Musical Andaluz" (HUM-263) dirigido por Antonio Martín Moreno, algunos de los cuales trabajamos en este campo. Asimismo, el proyecto "Recuperación del patrimonio poético-musical andalusí-magrebí" de la Consejería de Innovación Ciencia y Empresa (J.A.) y el Vicerrectorado de Investigación (U.G.R.), proyecto que desde mi dirección está abierto a nuevos investigadores y estudiosos en este campo.

tratados magrebíes y el contacto directo con la música y sus intérpretes. Conscientes del valor patrimonial conservado nos alertaron del riesgo que suponía la oralidad, de ahí la determinación de fijar los textos y la melodía. Resulta lógico, por tanto, que nos transmitieran la necesidad de continuar con la tarea. Además, nos pusieron en antecedentes sobre la situación real de una música que, en su proceso evolutivo, empezaba a presentar síntomas de una incipiente influencia externa de la música occidental. En cuanto a la cuarta generación, tras enmarcar las diferentes líneas temáticas que acuña este rico legado, se impone el poner en marcha una metodología de trabajo clara que permita presentar el contenido de las fuentes conservadas para proceder, después, a analizar su evolución y problemática, en definitiva, el estado actual de la cuestión desde los distintos ángulos.

El establecimiento de las bases científicas y el posterior análisis de la situación actual permitirá hacer una valoración real de la música *andalusí-magrebí* en el contexto del siglo XXI y analizar en detalle el riesgo que representa su pérdida para las generaciones futuras, teniendo en cuenta que se trata de una música viva que, como tal, ha sufrido las evidentes pérdidas y transformaciones de su dilatada trayectoria como consecuencia del proceso de transculturación en la otra orilla mediterránea.

Por otra parte, la creación de una estructura sólida del patrimonio musical andalusí en sus distintas vertientes, obligará a la revisión de los actuales tratados historiográficos sobre la Música Española en el contexto del Medioevo, lográndose así una valoración real de su aportación a este período histórico.